

FOLCLORE E CONSCIÊNCIA NACIONAL: A VISÃO CRÍTICA DE FLORESTAN FERNANDES*

José Cesar Gnaccarini ⁽¹⁾

RESUMO: *Busco desvendar, nas investigações folclóricas de Florestan Fernandes, a passagem de uma fase positivista a outra teórica, que trabalha as discontinuidades e fraturas da cultura como processo histórico. Uma vez apropriada pelas linguagens cultas, a mitologia da cultura popular exprime, segundo ele, relações que subjazem à chamada questão racial em uma sociedade capitalista. Ao ir abandonando o postulado durkheimiano de descrições empíricas com definições prévias, já está questionando a mitologia como forma de relações alienadas. Desenvolve, na espécie, solução de alto valor teórico, nomeadamente quando investiga pressupostos nas obras folclóricas de Amadeu Amaral e Mário de Andrade.*

ABSTRACT: *According to the folkloric studies of Florestan Fernandes I investigate the passage of a positivist fase to another one — theoretical — that works the discontinuities and breaks of culture as a historical process. The mythology of the popular culture, when appropriated in the cult languages, express the relations which are the basis to the racial question in a capitalist society. Leaving away the durkheimian postulate of the empirical description starting from previous definitions, Florestan questions the myths as forms of alienate relations and develops a solution of high theoretical value, especially when he investigates the assumptions of the folkloric works of Amadeu Amaral and Mário de Andrade.*

Introdução

O objeto do folclore, como disciplina, pois o há como a própria tradição, é para o folclorista a elaboração formal de temas da tradição. Buscam-se as implicações literárias e artísticas, em geral, dos padrões estéticos e filosóficos da produção intelectual de natureza folclórica. O elemento especificador desse gosto estético e dessa criação artístico-filosófica é a transmissão oral, nas situações grupais caracterizadas pelo contato pessoal. E é por meio da transmissão oral que tais gostos e criação se diferenciam e se perpetuam. Neste sentido exato, o folclore é tradição; de conseqüência, é também a base de conservação da vida social. O objeto folclórico é especificado, deste modo, em três vertentes: a tradição, que em si mesma considerada serve de base a reconstruções por especialistas com treinamento formal apropriado; a disciplina humanística, que trabalha a tradição para dela reter e construir formalmente o desenvolvimento de estilos de pensamento, de sensibilidade artística, e de juízo moral

(1) Assistente Doutor do Departamento de Ciências Sociais da FFLCH-USP.

* Texto baseado em palestra da 1ª Jornada de Ciências Sociais realizada de 22 a 24 de maio de 1986 — Unesp — Marília — Estado de São Paulo.

de uma civilização; por último, o folclore como objeto para a ciência social. Nos longos anos em que se dedicou a estudos do folclore brasileiro, paulistano em particular, Florestan Fernandes deixou-nos contribuições fundamentais no primeiro e no último temas, mas participou também com invulgar brilho do debate sobre o segundo. Neste caso, Florestan empenhou-se em demonstrar que o folclore não é uma ciência e por isso recebeu não pequenas restrições de folcloristas brasileiros no âmbito de um debate freqüentemente rude.

No âmbito teórico e metodológico, Florestan deixou contribuição invulgar ao recuperar e desenvolver as contribuições que já haviam sido sedimentadas pelos nossos folcloristas maiores, em particular, as obras que dentro do Modernismo assentaram as bases de uma disciplina humanística no entorno do folclore brasileiro. Retomando a trilha aberta por aqueles, Florestan insistiu em inúmeras ocasiões e com certa veemência na necessidade de treinamento formal especializado, aí, contra o desbragado amadorismo vigente.

Folclore — Disciplina Humanística

O objeto do folclore enquanto disciplina humanística é o de desvelar os significados da tradição para os indivíduos e os grupos de uma dada civilização, como o fizeram, por exemplo, Mário de Andrade e Amadeu Amaral, iluminando e desenvolvendo, com instrumentos formais apropriados e particularmente por meio de uma rica experimentação formal, estilos de pensamento, de sensibilidade artística e de juízo moral produzidos em condições de contato pessoal e transmissão oral na vida grupal. Se estas condições são, modo geral, próprias das camadas populares, estes produtos não deixam de exprimir o intercâmbio continuado e ativo entre as várias camadas e classes de uma sociedade complexa.

No Brasil, a memória do intelectual é curta. O gosto da citação, no conceito apropriado e apesar do que se possa aduzir em contrário, é parco entre nós. Será esta a razão pela qual uma sensibilíssima percepção e um penetrante desenvolvimento metodológico do objeto folclórico como disciplina humanística, no campo mesmo desta disciplina e constituindo o tema central da contribuição legada por Florestan Fernandes quando interpreta as obras de Amadeu Amaral e particularmente Mário de Andrade, não são aparentemente sequer conhecidas e quando menos retomadas em estudos recentes.

Conforme nos ensina Florestan, se o folclore aparece sempre objetivado em determinados elementos da cultura de uma sociedade, por outro lado, não obstante, é tão só por meio das emoções, conhecimentos e crenças, que lhe subjazem e são seu substrato humano,

que o folclorista, enquanto trabalhador de disciplina humanística, faculta-se indagar sobre os móveis intelectuais e morais dos homens concretos, os móveis que orientam o comportamento social humano, seja o individual ou o coletivo. Florestan fez datar de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre o estudo dos materiais do folclore brasileiro tomado nessa acepção de padrões culturais de comportamento em relação concreta com a conduta individual e grupal (Fernandes, 1947, p. 17). Estes materiais estiveram freqüentemente nessa perspectiva sob a ótica de folcloristas, mas de um modo mais ou menos inconsciente. Esta inconsciência se depreende das concepções de base behaviorista que, assumidas ou não pelos pesquisadores, fazem-se presentes nos trabalhos de folclore aplicado à educação. Nesses textos, a atenção necessária e insubstituível pela relação social e pela sua institucionalização, a saber, a recorrência inerente à reprodução da vida social, é ocupada pelo interesse exclusivo nas relações interpessoais. A questão essencial da recorrência na vida social é liminarmente ignorada (Fernandes, 1978, p. 17).

A Relação das Artes no Modernismo com o Folclore

No Brasil dos anos 20, o ingresso da Nação na era da indústria fazia-se precariamente com base material e social frágil. Sob o talante da reação conservadora, no definido propósito de estabelecer um cerco às emergentes forças da mudança, os interesses dominantes articulavam-se com o fito de limitar as possíveis formas de expressão daquelas e particularmente de manter na idiotia as camadas populares do mundo agrário. A um tal processo de classes não estava inteiramente alheio o *programa* das artes, no período dito *nacionalista* da primeira década do século, e que os modernistas erigiram em *front* de combate.

O *programa* das artes herdado do período fora declaradamente instrumentalizador da atividade artística. Essa herança de cultura burguesa declarava um *"interesse então multiplicado pelas coisas e os homens do interior do Brasil"* segundo a observação de Antônio Cândido, mas pela ótica de que *se isolavam no retardamento das culturas rústicas* (Cândido, 1973, p. 114). A esta concepção enviesada ou interessada é que somam encaudadas tanto a revitalização dos estudos folclóricos quanto a ampla divulgação que passam a ter os estudos de etnografia. Conforme Antônio Cândido, o marco nessa virada histórica, no âmbito da literatura e destes estudos são *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Na herança cultural burguesa do início do século, o gosto artístico fora *"amaneirado"*, na expressão exata de Antônio Cândido.

Esta cristalização empobrecida de fórmulas vazias que, na interpretação de Antônio Cândido, fazia justiça a uma época enrustida em *recalques históricos, sociais, étnicos*, estava em verdade condicionada por fatores estruturais. Trata-se de expressão de uma sociedade de classes que impunha a um amplo contingente da população, esta camada de mestiços, a absoluta exclusão social e política dos centros de poder. Atente-se sobretudo para o fato de que a um “*idealismo simbolista*” e a um “*naturalismo convencional*” como os apelidou Antônio Cândido, aliavam-se as teses cada vez mais dominantes em círculos intelectuais sobre a superioridade da raça branca, seja no campo do ensaísmo, seja no debate político, seja no trabalho de pesquisa de historiografia social. A natureza descritiva das artes, da qual o *nacionalismo* musical do período é exemplo notável, destaca-se na empreitada de apropriar-se das produções populares pela via da dominação. Nesta contrafacção resultante do conúbio de desiguais, na dialética do particular e do universal as afirmações do primeiro faziam-se no tom constrangido da fala que *geralmente se resolvia pela idealização* (Cândido, 1973, p. 119-120).

A postura de revisão crítica dos modernistas diante desta herança erige em objeto de combate imediato e prioritário o gosto *amaneirado*. Ao pensar a formulação em problema de um *caráter nacional brasileiro*, que os modernistas se haviam proposto, em particular na obra de Mário de Andrade, Florestan Fernandes pôs em destaque o pressuposto básico: o de que na investigação e na experimentação estética se deveria dirigir essencialmente uma afronta radical “*à notação rápida dos costumes populares*” Esta notação é o que de mais vulgar a ideologia pequeno-burguesa do romantismo social emprestara ao *programa* das artes do período, às linguagens artísticas em particular. Ao destacar o compromisso social que o pensamento independente dos modernistas implicava, a saber, a tarefa de libertação das produções populares do empobrecimento pequeno-burguês, entre outras deformações, também Florestan Fernandes se posicionava então contra qualquer projeto elitista de direção ideológica das massas populares.

Vários pensadores e literatos do período fazem a apresentação de alguma coisa que, segundo Florestan Fernandes, caracterizava uma “*memória coletiva*” então já sedimentada na Nação. Em muitos casos, diz Florestan, ela aparece com grande vitalidade, mas fraturada pela representação de enormes diferenças étnicas e regionais, e imensa carga de antagonismos e limitações. Estes impedem, de modo absoluto, o entrelaçamento e mútua dinamização das partes cindidas. A um pensador arguto e sensível como Mário de Andrade, imbuído de espírito crítico radical, a fratura manifestava-se emotivamente co-

mo “*falha de sensação de presença dos homens de nossa terra*” (Andrade apud Fernandes, 1978, p. 152); ao pensamento subordinado à herança burguesa aparecia na forma de um conflito abstratamente concebido entre civilização e Interior, atraso e progresso, barbárie e cultura. Conflito, pois, insolúvel de uma perspectiva dinâmica e concreta, posto que favorável ao pendor elitista.

Frente à instrumentalização — conservadora, diga-se — que a herança burguesa impunha às linguagens, ao projeto modernista que se lhe opunha ficava confiada a tarefa indeclinável de lidar com as linguagens na sua qualidade de fatos sociais e, pois, de pesquisar as relações com as determinações da sociedade em que se haviam desenvolvido. Esta relação com a história, no plano teórico, decorria do compromisso social que ao pensamento independente se impusera em virtude dos vieses provocados no gosto estabelecido pela herança burguesa. A revolução levada a cabo pelos modernistas impunha a exigência de um *conhecimento participante do homem pelo homem*, com cuja roupagem se deveria revestir o projeto de desenvolvimento de um *caráter nacional* no âmbito das linguagens, conforme a corretíssima avaliação de Florestan Fernandes a propósito das concepções estéticas de Mário de Andrade. É nesse sentido que se impunha a valorização do folclore, na sua natureza específica de *objetivações culturais do povo*, na qualidade do pressuposto de uma determinada investigação estética, e de concreta experimentação no campo das linguagens. Pode-se afirmar, de conseqüência, que o *Macunaíma* de Mário de Andrade é um manifesto estético. Nele se apresenta, e de forma caricata, a apropriação viesada dos temas folclóricos pelo pensamento dominante, o qual se instila no gosto geral. Apresentam-se aí as diferentes representações do caráter nacional. Põe-se *lado a lado* a realidade e suas representações possíveis — as objetivações culturais populares — posto que o objeto de Mário de Andrade não é decididamente positivista. E o que é que se valoriza no popular, a não ser a sua luta de libertação, e até mesmo um *instinto* de liberdade em quem se acha concretamente oprimido em todas as frentes?

Folclore e Consciência Nacional no Modernismo

Aos que, sem nenhuma base nas suas pretensões quiseram considerar o folclore como ciência, Florestan endereçou crítica de cujos fundamentos vai buscar exemplificações nos trabalhos folclóricos de Amadeu Amaral e Mário de Andrade. As concepções de ambos são plenamente concordes com a caracterização que Florestan fez do folclore como uma “*disciplina humanística*” Esta nova postura meto-

dológica não vinha descolada do objetivo de dar combate àquela *notação rápida dos costumes populares* a que já referimos. Este combate decisivo, ao que era a consequência necessária ao descritivismo das linguagens cultas, devia de ser encarado concretamente como um esforço vital de *compreender o homem* sob o ângulo dos elementos do folclore (Fernandes, 1978, p. 15-17, 67). Posto que as representações da realidade são inseparáveis desta forma, o folclorista deve de ser levado a investigar as implicações artísticas e segundo padrões estéticos e filosóficos das *objetivações culturais do povo* que se manifestam nas produções de cunho folclórico, objetivações sob forma cultural dos processos de vida das massas populares, e que também compõem a realidade de vida destas.

Considerando-a como uma das maiores contribuições da obra folclórica de Amadeu Amaral, Florestan apontara a direção que o grande folclorista dera a suas investigações, no sentido de tratar os fenômenos culturais implicados no estudo do folclore como fenômenos de classe social. Já nos seus próprios estudos sobre o folclore dos grupos infantis da cidade de São Paulo, Florestan observara que no



processo de socialização dos imaturos, a cultura infantil é determinada em última instância nas classes sociais e é um fenômeno que na sua transformação pertence ao âmbito destas (Fernandes, 1961, p. 166). Diante de uma pergunta que Amadeu Amaral se faz a si mesmo, Florestan imputa-a de *maliciosa*, posto que é por meio dela que o folclorista já vem respondendo aos inúmeros preconceitos e infundadas suposições em que se louvam os escritores que se imbuem de sentimentos nativistas. Este sentimento o escritor o põe sob a rubrica de *impulso de paixão vulgar*; por isso mesmo ele *não se ergue a concepção de uma pátria* (Amaral apud Fernandes, 1978, p. 132). A pergunta, apodada de *maliciosa*, do folclorista foi:

“ *será mesmo certo que tenhamos uma fisionomia?*”

endereçada àqueles que movidos por *impulso de paixão vulgar* viam em certas objetivações culturais, ademais trabalhadas por preconceitos e infundadas suposições, as feições de uma totalidade orgânica. Se o folclore exprime na justa avaliação de Amadeu Amaral os “*ideais e a mentalidade de uma camada do povo brasileiro*” Florestan acrescenta que “*é preciso primeiro compreender o povo em sua diversidade*” para que, então, possamos entender o folclore como um processo de vida, um processo social (Fernandes, 1978, p. 133).

Em um certo momento de sua elaboração teórica sobre o folclore, Florestan referiu em particular as concepções do sistematizador moderno da disciplina do folclore, van Gennep. Este autor considera o que ele chama de as “*determinações histórico-concretas dos fenômenos folclóricos*” Apoiando-se nesta formulação, Florestan entendia, então, que as objetivações culturais das camadas populares dizem respeito a duas ordens de fenômenos: por um lado, os que se ligam à divisão de classes da sociedade brasileira; por outro lado, os que pressupõem esse substrato universal, que é específico ao fenômeno folclórico. Ademais, se as objetivações culturais populares têm essa referência ao que é universal na cultura, conforme van Gennep, é porque nelas se revela a parte mais *significativa da história de um povo*. Florestan esclarece o conceito em pormenores. Estas objetivações culturais populares são tais, em razão de exprimirem enfrentamentos que falam diretamente aos *acontecimentos da vida em comum e as reações mais vivas que provocam nos indivíduos*. Neste momento da evolução teórica de Florestan, estamos não apenas muito próximos da linguagem de Durkheim, mas seguramente também de concepções do social que são as próprias do Positivismo. Nas objetivações culturais das camadas populares, “*celeiro e matriz do folclore*”, exprimem-se as estruturas de significado da vida coletiva como um todo. Trata-se daquela totalidade de significados que “*se fixam preferentemente*

a outros no conjunto de lembranças de um povo”; são aquelas “*modalidades estereotipadas formais de conservação ou de expressão desses elementos*”; e é por fim a própria existência de uma “*memória coletiva*” (Fernandes, 1978, p. 153-154).

Nos estudos que vai dedicar à obra folclórica de Mário de Andrade (em verdade apenas àquela que se encontrava então publicada), e em interpretações riquíssimas de precisões e avanços teóricos com sugestões de temas para a pesquisa e compreensão de Brasil, o sociólogo Florestan Fernandes impõe às suas próprias concepções uma inflexão decisiva. É ele ainda, ao fazer isto, quem nos ensina que havia sido uma descoberta radical e essencial, endereçada à nação que nascia para si naquele momento, a concepção do Modernismo, particularmente brotada na obra de Mário de Andrade, de um lirismo específico, um modo próprio de o artista trabalhar o real, este real ele próprio indissociável das representações. Nesta concepção revolucionária, a pesquisa formal sobre as linguagens é o cerne; e porque incide como atividade crítica sobre as próprias objetivações culturais populares, é incompatível com o conceito positivista. Essa atividade estrutura-se como uma relação social, como um modo, definido por Florestan Fernandes como “*o conhecimento participante do homem pelo homem*”, sujeito a leis históricas a lhe regerem o desenvolvimento. O produto final do trabalho criador, que é, como tal trabalho, relação social, expressa-se em uma nova forma social de se manifestarem as representações, que é aquela “*expressividade superior*” do artista que na precisa formulação de sua atividade “*serve*” — expressão emprestada a Mário de Andrade (Fernandes, 1978, p. 174).

A Autonomização dos Códigos de Linguagem na Ideologia

O repertório popular fora reduzido pela herança intelectual burguesa a mero *depósito passivo, sujeitando-a ao domínio de um estilo culto*. Por este tratamento os códigos tornaram-se desiguais, culto e popular expressam uma divisão da consciência, posto que a “*arte popular entra como material (temático) enquanto a cultura erudita reserva-se o direito de impor a técnica*”, conforme assinala WISNIK (1983, p. 57). O retrato que nos é dado por Antônio Cândido da literatura do período é o de um código de percepção de um mundo exterior que apenas existe e, como diz Cândido, no “*sentido mais banal da palavra*”. As soluções plásticas repisam-se monotonamente, posto que exprimem a tendência à conservação de formas, vazias de conteúdo. Nesta sua superficialidade, conforme Cândido, conquistaram “*de tal forma o gosto médio, que até hoje representam para ele a boa norma literária*” (Cândido, 1973, p. 119).

Na solução de Florestan, o sociólogo entendeu de colocar frente a frente os dois códigos, o erudito e o popular, em intercâmbios de mútuos enriquecimentos. No conceito de ideológico que aporta, a solução não é meramente formal. O trabalho de parto das formas culturais superiores define-se não como atividade exclusiva do artista enquanto tal. A descoberta que Florestan encontra em Mário de Andrade é a de que as objetivações populares também se sujeitaram ao fraturamento da experiência histórica do povo e podem manifestar elas mesmas a tese e a antítese. O artista “*serve*” na expressão cunhada por Mário de Andrade, porque incorpora ao seu que-fazer, juntamente com o material, a tarefa de *libertação do tradicional* ou o “*desencanto*” do folclore. A tarefa de pesquisa formal cabe ao artista, com o propósito deliberado de desenvolver as contradições próprias das formas objetivas da cultura popular. A fórmula de Florestan aponta para a necessidade de fundir arte popular e arte erudita em busca de “*um caráter nacional mais expressivo e verdadeiro, um terceiro termo que implique pelo menos um mínimo de separação humana*” Ressurge aqui a idéia de um caráter nacional que deve de ser imputado à literatura de cada povo. O caráter nacional da arte é assim exposto por Florestan:

a “arte erudita deve realizar-se na e através da arte popular — e a antítese, no caso a arte popular, cede o lugar a uma terceira forma de arte que, do ponto de vista da fatura, chama-se ainda arte erudita, mas que é uma coisa nova, mais essencial e mais expressiva” (Fernandes, 1978, p. 153-154) —grifos do autor.

As conseqüências formais são, de um lado o *desencantamento* do folclore, de outro, a *desaristocratização* dos temas, dos processos e das formas de linguagem erudita (Fernandes, 1978, p. 154-158). Este intuito Florestan o rastreia em Mário de Andrade e lhe desenvolve as implicações teóricas e metodológicas com grande maestria. Conforme Florestan, o intuito de Mário de Andrade sintetiza-se na frase em que propõe a transformação da “*arte que se aprende em arte que se aprende*”, concepção estética que o poeta e o folclorista apelidou muito propriamente de “*técnica pessoal*” Do ponto de vista sociológico o “*servir*” de Mário de Andrade é interpretado por Florestan como a “*realização da arte erudita e não o seu nivelamento à arte popular*” Só na qualidade de uma forma social determinada é que a tarefa do intelectual estará habilitada a pôr em contato códigos de expressão diferente num mesmo plano de unidade. Nem é outro o sentido da crítica que Mário de Andrade endereçou certamente à produção musical de sua época (Andrade apud Wisnik, 1983, p. 181). Neste sentido ainda é que se pode entender em toda a sua profundidade a precisa avaliação que Florestan fez do destino que Mário de Andrade

se impôs a si: *"ao mesmo tempo, pensador, artista e homem de sua época"* (Fernandes, 1978, p. 174).

Trata-se, nesta fórmula, de expressar uma superação que incorpora. *Servir* significa estabelecer entre a arte erudita e as objetivações populares ligações que apontem para o seccionamento do cordão umbilical, que as liga na forma social alienada de expressão e deste modo as contrasta como oposições que se negam mutuamente. A arte erudita, diz Florestan, é a alienação da representatividade em seu máximo grau; por outro lado, na sua tendência à conservação de formas, absolutamente vazias de conteúdo, apropria-se do produto popular negando-lhe aspiração a qualquer grau de universalidade (Fernandes, 1978, p. 155). Por isto mesmo banaliza-o, veste-o de exotismo, marca-o do empobrecimento da cultura popular, e da inconseqüência técnica (Andrade apud Wisnik, 1983, p. 181). Isto ocorre porque a arte erudita é forma social de existência própria de relações sociais alienadas.

A fórmula de Florestan poderia ter servido a um enquadramento mais abrangente e teoricamente teria reforçado a interpretação que Joan Dassin dá a *Macunaíma* de Mário de Andrade. Florestan lembra-nos que o herói pícaro não desconhece os diferentes padrões de conduta vigentes na nossa sociedade. Tanto os conhece que os pratica, metamorfoseando-se seguidamente de diferentes comportamentos, todos habituais. E não os desconhece apesar da procedência híbrida deles — procedência erudita de formas populares e vice-versa. Mário de Andrade questionara o fato de que a modinha, de fundo melódico europeu, se transformasse primeiro num gênero de romances de salão para, só então e bem mais tarde, vir a tornar-se em cantiga popular urbana. Por ser *brasileiro e culturalmente híbrido* é que *Macunaíma* conhece diferentes padrões de conduta habitual, diferença que indica além disto a procedência erudita de formas populares e vice-versa. Só que o herói, pela consciência de seu criador, enfatiza os *"aspectos aristocráticos, antipopulares e individualistas dessa mesma experimentação"*, conforme as palavras de DASSIN (1978, p. 51).

Essa interpretação de Joan Dassin é correta e acompanha a de Florestan naquilo que ele diz a propósito do *"servir à arte popular"*. Contra o tratamento *aristocrático, antipopular e individualista* imposto pelas elites, o material folclórico, forma de experimentação de condutas habituais das *camadas populares*, deve de ser *desencantado*. A produção intelectual da forma artística superior — no sentido de *forma social* — é uma síntese. Como diz Florestan de *Macunaíma*: esta é uma *"síntese viva e uma biografia humanizada do folclore de nossa terra"* (Fernandes, 1978, p. 159). Idêntica é a avaliação de Manuel Bandeira sobre o que é *Macunaíma*: nesta síntese o *"servir"* é

“abrasileirar o brasileiro num sentido total, patrializar a pátria tão despatriada, concorrer para a unificação psicológica do Brasil” (Bandeira apud Dassin, 1978, p. 57).

É uma pena que Joan Dassin desconhecesse a solução dada por Florestan duas décadas antes. Mas, retornando a esta, a solução não poderia ser uma do idealismo, segundo a qual uma forma se tornaria noutra, e esta, por sua vez noutra, sucessivamente, em puras negações categoriais. Pelo contrário, afeito que sempre esteve no seu labor de sociólogo ao materialismo da ciência, Florestan concebeu a categoria alienada como uma forma social de expressão necessária, a forma de existência de um processo de diferenciação contraditória, e a forma de uma relação social historicamente constituída.

Referências Bibliográficas

- 1 — ANDRADE, Mário. *Os cocos*. São Paulo, Livr. Duas Cidades/INL/Fundação Nacional Promemória, 1984.
- 2 — CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3ª ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1973.
- 3 — CASCUDO, Luis da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte, Itatiaia/EDUSP, 1983. (Coleção Reconquista do Brasil, Nova Série, 78).
- 4 — DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. Trad. de Antonio Dimas. São Paulo, Livr. Duas Cidades, 1978.
- 5 — FERNANDES, Florestan. *As trocinhas do Bom Retiro*. Separata da Revista do Arquivo do Município, v.113, 1947. Departamento de Cultura de São Paulo.
- 6 — ————. *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. São Paulo, Anhembi, 1961.
- 7 — ————. *O folclore em questão*. São Paulo, Hucitec, 1978.
- 8 — QUEIROZ, Renato da Silva. *O saci: migração e metamorfose de um mito*. São Paulo, 1985. (Tese de Doutorado em Antropologia — Universidade de São Paulo).
- 9 — SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- 10 — WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. 2ª ed. São Paulo, Livr. Duas Cidades, 1983.

FICHA CATALOGRÁFICA

GNACCARINI, J. C. Folclore e consciência nacional: a visão crítica de Florestan Fernandes. **Revista da Universidade de São Paulo**. São Paulo, (5): 67-77, jun. 1987.